ÜBER
MARLOWES LEBEN
UND
DRAMATISCHE WERKE.

INAUGURAL-DISSERTATION

DER

PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT DER UNIVERSITÄT ROSTOCK,

VORGELEGT

VON

RUDOLPH GABEL

DOCTOR DER PHILOSOPHIE.

GÖTTINGEN

DRUCK DER UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON E. A. HUTH.

1870.

MEINEM LIEBEN VATER

UND

MEINEM HOCHGESCHÄTZTEN PATHEN

DEM KLOSTERAMTMANN

R. WEIGEL

ZU NORDHEIM

IN LIEBE UND DANKBARKEIT

GEWIDMET

VOM

VERFASSER.

Unter den unmittelbaren Vorgängern und älteren Zeitgenossen Shakespeares sind die hervorragendsten John Lilly, Robert Greene und Christopher Marlowe.

Mag man auch noch so geneigt sein, die Ursprünglichkeit von Shakespeares poetischem Genie nicht zu bestreiten, so wird man doch durch eine genauere Lectüre der dramatischen Werke dieser Männer zu der Ueberzeugung geleitet werden, dass er ihnen, jedem nach bestimmter Richtung hin, sowohl in formaler, wie in materialer Hinsicht, ausserordentlich viel verdankt, ja geradezu als die Einheit und Vollendung ihrer verschiedenen poetischen Individualitäten bezeichnet werden kann.

John Lilly aus Kent (1554—1600), der Verfasser des berühmten Romans, Euphues or the Anatomy of Wit, kann mit einem vielleicht paradox, weil zu modern klingenden Ausdruck, als der Schöpfer des englischen Conversationsstückes charakterisirt werden; der Ton, der in seinen Dramen herrscht, ist der an dem Hofe der Königin Elisabeth übliche, ein Gemisch von Witz und Pedanterie, von Spitzfindigkeit und Absurdität, von Schöngeistigkeit und Cynismus. Seine Stücke sind daher auch ohne Ausnahme im eigentlichen Sinne Hofkomödien, und seine Richtung ist im Ganzen eine mehr antikisirende, als nationale. Einen wie grossen Einfluss er auf Shakespeares Diction ausgeübt hat, ist unverkennbar: der antithesenreiche, spielende, bilderjagende Witz, von dem derselbe in den Dialogen seiner Stücke so gern Gebrauch macht, ist in der That nichts, als eine Lillysche Erbschaft und Shakespeare in sofern von ihm direct abhängig, wenn allerdings auch zuzugestehen ist, dass der Schüler

— Dank seinem Genius — in Bezug auf den erreichten Grad der Geschmacklosigkeit mit seinem Meister durchaus keinen Vergleich aushält.

Zu Lillys geschraubter und unnatürlich zierlicher Sprache bildet einen wohlthuenden Gegensatz der durchaus natürliche, ungezwungene, naiv heitere und bewegliche Humor, der in den Komödien Robert Greenes (1550—1592) pulsirt. Es fehlt diesem Dichter allerdings völlig an dramatischer Compositionskraft, sowie an tieferer Lebensauffassung und Charakterzeichnung, dennoch aber sind seine Komödien wegen ihrer, schon von Tieck mit Recht gerühmten, zarten, wohlthuenden Harmonie und liebenswürdigen Gemüthlichkeit von fesselndstem Interesse. Im Gegensatze zu Lilly ist er durchaus national und besitzt in hohem Grade die Fähigkeit, den Volkston, namentlich nach seiner humoristischen Seite hin, glücklich zu treffen, wie denn auch einzelne seiner Stücke in der That Lieblingsstücke des Volkes waren. Shakespeare der dramatische Volksdichter steht ebenso unverkennbar auf den Schultern Greenes, wie Shakespeare der dramatische Salondichter auf den Schultern John Lillys steht. Letzterem verdankt er den piquant witzigen Conversationston, mit ersterem hat er die lebendige Beweglichkeit und Frische des ächten Humors gemein. Zu beiden steht er daher gleichermassen im Abhängigkeitsverhältniss, (wodurch, nebenbei bemerkt, seine Dichtergrösse um nichts vermindert wird, denn noch nie ist ein Genie aus den Wolken gefallen oder aus der Erde gestampft), jedoch, was wohl zu bemerken ist, nur in sofern er Komödiendichter ist, nicht zugleich in seiner Qualität als Tragiker. Als solcher steht er vor allem unter dem Einfluss Christopher Marlowes, mit dem er namentlich den mächtigen Ausdruck der Affecte und Leidenschaften, die Kunst des Zusammenhaltens und Verdichtens des poetischen Stoffes, sowie die Erhabenheit tragisch pessimistischer Weltanschauung und die Gabe grandiosester Charakteristik gemein hat.

Wenn wir im Folgenden den Versuch machen, eine kurze Skizze des Lebens und künstlerischen Schaffens dieses

zweifellos ausserordentlichen Dichters zu geben, so machen wir damit, was hier ausdrücklich bemerkt werden mag, nicht Anspruch darauf, eine einigermassen erschöpfende Charakteristik desselben in Hinsicht auf seine allgemeine ästhetiche und literarhistorische Bedeutung zu geben, vielmehr behalten wir die Veröffentlichung unserer specielleren Untersuchungen über Marlowe einem zusammenhängenden, grösseren Werke über die Entwickelungsgeschichte des altenglischen Dramas überhaupt vor, und beschränken uns hier nur auf eine Zeichnung der allgemeinen Umrisse des Bildes seiner Individualität als Mensch und als dramatischer Künstler.

Christopher Marlowe wurde als Sohn eines Schuhmachers in Canterbury im Februar des Jahres 1563 geboren und am 26. desselben Monats in der Kirche von St. George the Martyr daselbst getauft [1]). Nachdem er den vorbereitenden Unterricht in *the King's school* seiner Vaterstadt genossen, bezog er, wahrscheinlich unterstützt von einem reichen Patron, *Sir Roger Manwood, Chief Baron of the Exchequer in St. Stephen's*, in der Nähe von Canterbury [2]), die Universität zu Cambridge. Er wurde hier immatrikulirt als *Pensioner of Benet College* den 17. März 1580, 1583 zum *Bachelor* und 1587 zum *Master of Arts* creirt [3]).

Offenbar war Marlowe zu einem gelehrten Stande bestimmt, doch scheint er schon frühzeitig die ihm durch seine Universitätsstudien vorgeschriebene Lebensbahn verlassen zu haben. Da es jetzt kaum mehr einem Zweifel unterliegt, dass er sein Drama *Tamburlaine the Great* vor 1587 aufführen liess, so können wir annehmen, dass er schon um diese Zeit Cambridge mit London vertauschte, sich dort zu einer der Bühnen wandte und hier entweder selbst als Schauspieler, oder doch als dramatischer Dichter wirkte. Dass er überhaupt jemals Schauspieler gewesen,

---

1) Al. Dyce: The works of Chr. Marlowe ed. 1850. I, I.
2) Al. Dyce, a. a. O. I, IV.
3) Al. Dyce, a. a. O. I, IV.

scheint aus einer Strophe der alten Ballade *„The Atheist's Tragedie"* [1]), welche kurz nach seinem Tode gedichtet wurde, hervorzugehen:

"He had alsoe a player beene
Upon the Curtaine-stage,
But brake his leg in one lewd scene
When in his early age."

Wir können noch ferner vielleicht aus diesen angeführten Worten schliessen, dass er von der Zeit an, auf welche angespielt wird, durch körperliches Gebrechen verhindert war, wieder aufzutreten und sich jetzt ganz dem dichterischen Berufe widmete.

Hier in London, wo sich die Curtaine-stage befand, beschränkte sich Marlowes Verkehr meistens auf Männer seines eigenen Standes, denn die Leute der besseren Gesellschaft pflegten damals noch Dichter und Schauspieler als tief unter ihnen stehend zu betrachten; *the authors of pieces,* sagt *Al. Dyce* [2]), *which had delighted thousands were generally looked down upon by the grave substantial citizens, and seldom presumed to approach the mansious of the aristocracy but as clients in humble attendance on the bounty of their patrons.*

So wie viele seiner Collegen lebte auch Marlowe in keinen Falls günstigen, oder doch nicht soliden, geregelten Verhältnissen; er lebte — sit venia verbo — „von der Hand in den Mund", wie es treffend eine Strophe der schon angeführten alten Ballade schildert:

"A poet was he of repute,
And wrote full many a playe,
Now strutting in a silken sute,
Then begging by the way."

---

[1]) Al. Dyce, a. a. O. III, Apend. IV.

[2]) Ib. I, XXIV.

In Betreff seines sittlichen Lebenswandels sind dem Dichter viele Vorwürfe gemacht und gewiss manche nicht ohne Grund. Wie man ihm zur Last legt, dass er dem Spiel, dem Trunk und anderen Leidenschaften zu sehr gefröhnt habe, so beschuldigt man ihn auch des Atheismus. Schwer wiegt bei der Beurtheilung seiner Moral das Zeugniss seines Freundes, des unglücklichen Robert Greene, welches sich gegen Ende dessen *Groatsworth of Wit bought with a million of Repentance* findet [1]).

'To those Gentlemen his quondam acquaintance, that spend their wits in making playes, R. G. wisheth a better exercice, and wisedome to preuent his extremities.'

If wofull experience may mooue you, gentlemen, to beware, or vnheard — of wretchednes intreat you to take heed, I doubt not but you will look backe with sorrow on your time past, and endeuour with repentance to spend that which is to come. Wonder not 'wendet er sich an Marlowe' (for with thee will I first beginne), thou famous gracer of tragedians, that Green, who hath said with thee, like the foole in his heart, «There is no God», should now giue glorie vnto his greatnesse; for penetrating is his power, his hand lyes heauy upon me, he hath spoken vnto me with a voyce of thunder, and I haue felt he is a God, that can punish enemies. Why should thy excellent wit, his gift, be so blinded that thou shouldest giue no glory to the giuer? Is it pestilent Machiuilian policie that thou hast studied? O peevish follie! what are his rules but meere confused mockeries, able to extirpate in small time the generation of mankinde? for if sic volo, sic jubeo, holde in those that are able to comound, and if it be lawfull fas et nefas, to doe any thing that is beneficiall, onely tyrants should possesse the earth, and they striuing to ex-

---

1) Rob. Greene starb in der äussersten Armuth, verlassen von allen am 3. September 1592 in der Nähe von Dowgate. Sein Groatsworth of Wit ect. erschien 1592. Obige Stelle findet sich abgedruckt bei A. Dyce a. a. O. I, XXVI ff.

ceed in tiranny, should ech to other be a slaughterman, till, the mightyest outliuing all, one stroke were left for Death, that in one age mans life should end. The brocher [1]) of this dyabolicall atheisme is dead, and in his life had neuer the felicitie he aymed at, but, as he beganne in craft, liued in feare, and ended in dispaire. Quam inscrutabilia sunt Dei judicia! This murderer of many brethren had his conscience seared like Cayne; this betrayer of him that gaue his life for him inherited the portion of Judas; this apostata perished as ill as Julian: and wilt thou, my friend, be his disciple? Looke unto mee, by him persuaded to that libertie, and thou shalt finde it an infernall bondage. I know the least of my demerits merit this miserable death; but wilfull striuing against knowne truth exceedeth all the terrors of my soule. Deferre not (with mee) till this last point of extremitie; for little knowest thou how in the end thou shalt be visited.

Nachdem sich Greene in ähnlicher Weise an Lodge und Peele gewandt hat, richtet er seine Ermahnungen nochmals an alle drei:

"But now returne I again to you three, knowing my miserie is to you no newes; and let me heartilie intreate you to be warned by my harmes. Delight not, as I haue done, in irreligious oaths, for from the blasphemers house a curse shall not depart. Despise drunkenesse, which wasteth the wit, and maketh men all equall vnto beasts. Flie lust, as the deathsman of the soule, and defile not the temple of the Holy Ghost. Abhorre those epicures whose loose life hath made religion loathsome to your eares; and when they soothe you with tearms of mastership, remember Robert Greene, whome they haue often so flattered, perishes

---

[1]) Al. Dyce a. a. O. I, XXVII in der Note: "Probably Francis Kett, A. M., of Winmondham in Norfolk, who was bred at Benet College in Cambridge, and was chosen fellow 1573. In February 1589 he was burnt at Norwich for holding detestable opinion against Christ." M. S. Note by Malone.

now for want of comfort. Remember, gentlemen, your liues are like so many light tapers that are with care deliuered to all of you to maintaine: these with windpuft wrath may be extinguished, with drunkennesse put out, with negligence let fall; for mans time of itselfe is not so short but it is more shortened by sinne. The fire of my life is now at the last snuffe, and the want of wherewith to sustaine it, there is no substance for life to feed on. Trust not, then, I beseech yee, left to such weake stayse; for they are as changeable in minde as in many attires. Well, my hand is tyred, and I am forst to leaue where I would beginne; for a whole booke cannot contain their wrongs, which I am forst to knit vp in some few lines of words."

Ein anderes Urtheil, welches zugleich die Umstände mittheilt, unter welchen sein gewaltsamer Tod am 1. Juni 1593 erfolgte, ist wohl mit den obigen Zeugnissen in Einklang zu bringen. Es findet sich in Beard's "*Theatre of God's Judgements*", 1597 [1]).

"Not inferior to any of the former in atheisme and impietie, and equal to al in maner of punishment, was one of our own nation, of fresh and late memorie, called Marlin (am Rande Marlow), by profession a scholler, brought up from his youth in the Universitie of Cambridge, but by pratise a play-maker and a poet of scurrilitie, who by giuing too large a swing to his owne wit, and suffering his lust to haue the full reines, fell (not without just desert) to that outrage and extremitie, that hee denied God and his sonne Christ, and not onely in word blasphemed the Trinitie, but also (as it is credibly reported) wrote bookes against it, affirming our Sauiour to be but a deceiuer, and Moses to be but a coniurer and seducer of the people, and the holy Bible to bee but vaine and idle stories, and all religion but a deuice of policie. But see what a hooke the Lord put in the nostrils of this barking dogge! So it fell out, that as he purposed to stab one whom he ought a grudge vnto, with his dagger, the

[1]) Die angeführte Stelle ist abgedruckt bei Al. Dyce a. a. O. I, XXXIII.

other party perceiuing so auoyded the stroke, that withall catching hold of his wrest, hee stabbed his owne dagger into his owne head, in such sort that, notwithstanding all the meanes of surgerie that could bee wrought, hee shortly after died there of; the manner of his death being so terrible (for hee euen cursed and blasphemed to his last gaspe, and together with his breath an oath flew out of his mouth), that it was not only a manifest signe of Gods judgement, but also an horrible and fearefull terror to all that beheld him. But herein did the justice of God most notably appeare, in that hee compelled his owne hand, which had written those blasphemies, to bee the instrument to punish him, and that in his braine which had deuised the same."

Aehnliche Urtheile finden sich über ihn bei Meres in seiner '*Palladis Tamia*', 1598, bei *Voughan in* '*The Golden Grove, ect.* 1600, und in der schon mehrfach citirten alten Ballade: '*The Atheist's Tragedie*'.

Günstiger lauten die Zeugnisse seiner Freunde wie Nash und Peele über ihn, doch können wir zu wenig Gewicht auf sie legen, da sie denselben Lebenswandel führten wie er. Wenn wir aber bedenken, wie Ungeheures Marlowe in dem kurzen Lebensalter von 30 Jahren geleistet, wie er die Bahn einer ganz neuen Richtung in der dramatischen Kunst gebrochen, so dass vielleicht ohne ihn ein Shakespeare nie seine vollendete Grösse erreicht haben würde, so muss man geneigt sein zu glauben, dass er in seinen Ausschweifungen doch nicht in dem Masse verkommen gewesen ist, wie seine puritanischen Feinde uns glauben machen wollen. Bemerkenswerth ist die mildere Beurtheilung, die er bei dem Verfasser des akademischen Drama's '*The Returne from Pernassus*' findet: [1])

"Marlowe was happy in his buskin'd Muse, —
Alas, vnhappy in his life and end!
Pitty it is, that wit so ill should dwell,
Wit tent from heaven, but vices sent from hell.

[1]) Obige Strophe ist abgedruckt bei Al. Dyce a. a. O. I, XXXIV.

Our theater hath lost, Pluto hath got,
A tragick penman for a driery plot."

Wie dem aber auch sei, wie wir auch in moralischer Beziehung über Marlowe urtheilen mögen, in intellectueller Hinsicht können wir ihm nicht absprechen, dass er eine grossartig angelegte Natur voller gigantischen Ideen war. Wie er sich in seinen Sitten und seinem Wandel wenig an Gesetz und Mass band, so excentrisch war er in seinen Gedanken und seiner Lebensansicht. Er war ein Geist voll Feuer und voll Phantasie und bestimmte mit höherer Hand für lange Zeit die Richtung, für immer aber die Hülle des romantischen Drama's, dem er zugleich Kraft und Charakterzeichnung verlieh.

Sein Verdienst ist vor allem die Einführung des Blankverses auf der öffentlichen Bühne. Es ist dies vielfach bestritten worden, doch hat Collier mit einer meisterhaften Klarheit den Beweis für die Richtigkeit dieser Ansicht geliefert [1]). Schon Lord Surray allerdings bediente sich fünffüssiger Jamben in seiner Uebersetzung einzelner Theile der Aeneide, und in Dramen wurden sie zuerst von Sackville und Norton angewandt in ihrer Tragödie *"Ferrex and Porrex"* (1561 oder 1562 aufgeführt). Gleichfalls brauchten dies Metrum Gascoyne in seiner *'Jocasta'* (1566 aufgeführt) und Thomas Hughes in seinem *"Misfortunes of Arthur"* (1587 in Scene gesetzt).

Man muss jedoch wohl beobachten, dass diese Dramen nur entweder am Hofe oder an Privattheatern, nie aber auf öffentlichen Bühnen aufgeführt wurden. Auf diesen herrschte in den Dramen noch uneingeschränkt die Prosa und der Reim; hier den Blankvers einzuführen war einem Genie wie Marlowe vorbehalten. Dass er dies nicht zufällig that, sondern in bestimmter künstlerischer Absicht,

---

[1]) I. Payne Collier, Esqu. F. S. A., History of English dramatic Poetry to the time of Shakespeare, 1831. III, pag. 107—113.

scheint aus dem Prolog zu seinem *Tamburlaine the Great* hervorzugehen, wo es heisst:

"From jigging veins of rhyming mother-wits,
And such conceits as clownage keeps in pay,
We'll lead you to the stately tent of war,
Where you shall hear the Scythian Tamburlaine
Threatening the world with high astounding terms,
And scourging kingdoms with his conquering sword.
View but his picture in his tragic glass
And then applaud his fortunes as you please."

Doch folgen wir der Beweisführung Calliers weiter; er sagt: [1])

'Gosson, in his School of Abuse, 1579, mentions "two prose books played at the Bell Savage"; and The Famous Victories of Henry the Fifth is an instance of an early 'history' in prose, although printed to look like metre. These seem to have been exceptions to the ordinary rule, for Gosson, in his Plays Confuted in five Actions, tells us that "poets send their verses to the stage upon such feet as continually are rolled up in rhyme". He says nothing of blank-verse, and there is no doubt that, when he wrote, prose and rhyme only were used in popular dramatic exhibitions."

Ferner geht aus dem von Collier angeführten Schriftstück Nash's '*Tho the Gentlemen Students of both Universities*' vom Jahre 1587, welches sich in Robert Greene's 'Menaphon' befindet, hervor, dass schon vor diesem Jahre der Blankvers gebraucht wurde. Nash höhnt hier die "vain glorious tragedious — who (mounted on the stage of arrogance) think to outbrave better pens with 'the swelling bombast of bragging blankverse'. Indeed, it may be the engrafted overflow of some kill-cow conceit, that overcloyeth their imagination with a more than drunken reso-

[1]) Payne Collier a. a. O. III, pag. 108.

lution, being not extemporal in the invention of any other means to vent their manhood, commits the digestion of their choleric incumbrances to the spacious volubility of a drumming decasyllabon. ect."

Aus der Vergleichung dieser beiden Zeugnisse von Gosson und Nash ergiebt sich, dass die Einführung des Blankverses auf der öffentlichen Bühne zwischen 1579 und 1587 erfolgte.

Dass es aber Marlowe war, dem wir diesen Fortschritt in der Vollendung der Form des Dramas verdanken, können wir aus einer Stelle in Greene's '*Perimedes, the Blacksmith*', vom Jahre 1588 ersehen. In dem Briefe '*to the Gentlemen readers*' sagt er, nachdem er versichert, auch ferner in Prosa schreiben zu wollen: [1]) "I could not make my verses jet on the stage in tragical buskins, every word filling the mouth like the faburden of Bow-Bell, daring God out Heaven with that atheist Tamburlan, or blaspheming with the mad priest of the sun." (Letzterer wahrscheinlich ein Charakter eines vergessenen Stückes Marlowe's.)

Was unser Dichter sowohl in Hinsicht des inneren Gehalts, wie auch in Bezug auf die Diction in den Dramen Ausserordentliches geleistet, und wie er auch in dieser Hinsicht die Bahn für seine Nachfolger gebrochen hat, werden wir bei der Charakteristik seiner einzelnen Stücke näher sehen, zu deren chronologischen Bestimmung wir jetzt übergehen wollen.

Tamburlaine the Great. Who, from a Scythian Shephearde by his vare and woonderfull Conquests, became a most puissant and mightye Monarque. And (for his tyranny, and terrour in Warre) war tearmed The scourge of God. Deuided into two Tragicale Discourses, as they were sundry times shewed upon Stages in the Citie of London. By the right honorable the Lord Admyrall, his seruantes. Now first, and newlie published. London. Printed by

[1]) Payne Collier a. a. O. III, 111.

Richard Jhones: at the signe of the Rose and Crowne neere Holborne Bridge. 1590. 4°.

Unter diesem Titel wurde die Tragödie am 14. August 1590 in die Register der Buchhändler eingetragen und noch während desselben Jahres gedruckt, obwohl ohne Namen des Verfassers, aber, wie wir gesehen, mit Angabe der Schauspielergesellschaft, die das Stück zuerst zur Aufführung brachte.

Von verschiedenen Seiten ist Marlowe die Autorschaft dieser Tragödie streitig gemacht worden, doch haben Collier und Dyce zur Genüge dargethan, dass diese Annahme falsch ist.

Collier führt zwei Beweisstücke an [1]), erstens eine Stelle aus Henslowe's Diary, wo es heisst: "*Pd. (paid) to Thomas Dekker, the 20 th of December*, 1597, *for adycyons to Fostus twentye shellinges, and fyve shellinges more for a prolog to Marloes Tamburlan: so in all I saye payde twentye fyve shellinges*"; ferner eine Zeile aus einem Sonnet: *Gorgon or the wonderful Year*, welches sich in dem '*New Letter of Notable Contents*' von Gabriel Harvey befindet, worin dieser das unglückliche Schicksal Greene's und Marlowe's berichtet. Der Vers lautet:

'Weep, Pauls: thy Tamburlaine vouchsafes to die'

Al. Dyce führt zum Beweise einen Vers aus der schon mehrfach citirten alten Ballade: '*The Atheist's Tragedie*', an, wo der Verfasser derselben Marlowe '*blaspheming Tambolin*' nennt, nachdem er (Al. Dyce) jedoch auch die Richtigkeit der Collier'schen Beweisführung anerkannt hat [2]).

Was den Text betrifft, so haben wir ihn nicht in seiner ursprünglichen Vollständigkeit bewahrt erhalten, sondern der erste Herausgeber hatte ausgelassen, wie er selbst in seiner Anrede an die *Gentlemen-readers* bemerkt [3]): *some fond*

---

[1]) Payne Collier a. a. O. III, pag. 113, 114.

[2]) Al. Dyce a. a. O. I, IX.

[3]) Ib. I, 5.

and frivolous gestures, digressing, and, in my poor opinion, for unmeet for the matter, which I thought might seem more tedious unto the wise than any way else to be regarded ect."

Von der ältesten Quartausgabe von 1590, deren Titel wir oben angegeben haben, besitzen wir aber eben nur noch diesen (Titel) und die Anrede an dic Leser. Diese Reste befinden sich in der Bibliothek Bridge-water House zu London.

Eine zweite Ausgabe und zwar der erste Theil vom Jahre 1605, befindet sich daselbst [1]).

In der Badleian Library zu Oxford befindet sich eine Octavausgabe des ganzen Tamerlan vom Jahre 1590, deren erster Theil die obige Aufschrift der Quartausgabe führt, deren zweiter aber folgendermassen betitelt ist: "The Second Part of The bloody Conquests of mighty Tamburlaine. With his impassionate fury, for the death of his Lady and love faire Zenocrate: his fourme of extortacion and discipline to his three sons, and the maner of his own death [2])." In der Garrick Collection, British Museum befindet sich eine Octavausgabe beider Theile vom Jahre 1592 [3]).

Endlich erwähnt *Langbaine* (*Account of Engl. Dram. Poets p.* 344) einer Octavausgabe von 1593 [4]).

Als zweites Drama erwähnen wir:

The Tragicall History of D. Faustus. As it hath bene Acted by the Right Honorable the Earle of Nothingham his seruants. Written by Ch. Marl. London. Printed by V. S. for Thomas Bushell 1604.

Die Tragödie wurde unter diesem Titel am 7. Januar 1600 eingetragen.

Neuere Auflagen erschienen in den Jahren 1616, 1624, 1631 und 1663.

---

1) Al. Dyce a. a. O. I, 3.
2) Ib.
3) Ib.
4) Ib. I, 4.

Wann Marlowe den Faust verfasst, vermögen wir nicht genau zu bestimmen, doch dürfen wir vermuthen, dass es kurz nach der Abfassung der Tamerlan geschah.

Der Erfolg der Tragödie war schon zu Lebzeiten des Dichters ein vollständiger, allein die erste nachweisbare Aufführung fand erst am 30. September 1594 statt [1]). Später wurde das Stück zu verschiedenen Zeiten in Scene gesetzt und nach Sitte der damaligen Zeit, um dem Geschmack des Publikums etwas Neues zu bieten, jedesmal mit Zusätzen versehen.

Henslowe hat in seinem Diary zwei Rechnungen in Bezug auf diese "*additions*" uns überliefert [2]); erstens: "*Pd. unto Thomas Dickers (Dekker), the 20 of Desembr 1597, for adycyons to Fostus twentie shellinges*" und zweitens: "*Lent unto the companye, the 22 of novmbr 1602, to paye unto 70m Birde and Samwell Rowley for ther adicyones in Docter Fostes, the some of .... IVli*" [3]).

Die ältere Quartausgabe von 1604 und die spätere von 1616 weichen im Text so sehr von einander ab, dass wir die zweite nur eine Umarbeitung des Stückes nennen können. Allein auch die Quartausgabe von 1604 giebt nicht, wie Malone voraussetzt, den Originaltext wieder [4]); denn es findet sich in ihr ein Vers [5]):

"Mass, Doctor Lopus was never such a doctor"

der eines Doctor Lopus (richtiger Lopez) erwähnt. Dieser aber und seine "*treasonable practices*" wurden erst bekannt, als er im Juni 1594 hingerichtet wurde, also nach dem Tode Marlowes, von welchem füglich der Vers nicht herrühren kann.

Wahrscheinlich haben wir also die Ausgabe von 1604 mit Zusätzen von Dekker versehen zu betrachten und in

---

[1]) Al. Dyce a. a. O. I, XVI.
[2]) Ib. I, XVII.
[3]) Ib. I, XVII; cf. P. Collier a. a. O. III, 126.
[4]) Al. Dyce a. a. O. I, XVII.
[5]) Ib. II, 64.

der von 1616 ausserdem noch die *additions* von Bird und Rowley zu vermuthen.

Als drittes Stück führen wir an:

The famous Tragedy of The Rich Jew of Malta. As it was playd before the King and Queene, in His Majesties Theatre at White-Hall, by her Majesties Servants at the Cock-pit. Written by Christophe Marlo. London. Printed by J. B. for Nicholas Vavasour, and are to be sold at his Shop in the Inner-Temple, neere the Church. 1633. 4°.

Obwohl schon am 17. März 1594 in die Listen der Buchhändler eingetragen, blieb diese Tragödie doch im Manuscript bis 1633, wo dann Heywood den Druck besorgte [1]). In Henslowe's Diary finden wir in den Jahren 1591—1596 zahlreiche Bemerkungen über dies Stück und noch am 19. May 1601 wird daselbst seiner erwähnt.

In welchem Jahre es geschrieben, vermögen wir nicht genau zu bestimmen, doch nach einer Stelle im Prolog zu urtheilen: "*now the Guise is dead*", kann es erst nach dem 23. December 1588 verfasst sein, an welchem Tage der Herzog von Guise auf Befehl des Königs Heinrich III. von Frankreich ermordet wurde.

Collier setzt die Zeit seiner Abfassung um 1589 oder 1590 [2]).

Im Jahre 1818 wurde dies Drama im *Dryrylane-Theatre* von Neuem einstudirt und bei seiner Aufführung sehr günstig aufgenommen. Kean, der damals auf dem Höhepunkte seines Ruhmes stand, gab den Barabas [3]).

Den vierten Platz in der Reihe der Marlowe'schen Tragödien nimmt ein:

The troublesome raigne and lamentable death of Edward the second, King of England: with the tragicall fall of proud Mortimer: and also the life and death of Peirs

---

1) Al. Dyce a. a. O. I, XXI.

2) Payne Collier a. a. O. III, 135.

3) Bodenstedt, Fr.: Shakespeare's Zeitgenossen und ihre Werke, Berlin, 1860. III, 322.

Gaueston, the great Earle of Cornewall, and mighty favorite of King Edward the second, as it was publiquely acted by the right honorable the Earle of Pembroke his seruantes. Written by Chr. Marlow Gent. Imprinted at London by Richard Bradocke, for William Jones, dwelling neere Holbourne conduit , at the signe of the Gunne. 1598. 4°.

Eine zweite Quartausgabe erschien 1612 unter demselben Titel und eine weitere 1622 bei Henry Bell in London, wo im Titel noch hinzugefügt ist: "*As it was publikely Acted by the late Queenes Majesties Seruants at the Red Bull in S. Johns streete*". Das Stück wurde in die Verlagsregister am 6. Juli 1593 eingetragen, erschien jedoch erst 1598 im Druck [1]).

Warton [2]) bemerkt, dass es im Jahre 1590 geschrieben sei, jedoch ohne diese Angabe zu begründen und Collier, der es für das letzte Stück Marlowe's hält, hat auch keinen Versuch gemacht, dies zu beweisen.

Als fünftes Drama folgt:

The Massacre at Paris: With the Death of the Duke of Guise. As it was plaide by the right honourable the Lord high Admirall his Seruants. Written by Christopher Marlow. At London Printed by E. A. for Edmund White, dwelling neere the little North doore of S. Paules Church at the signe of the Gun. n. d. 8°.

Wann das Stück geschrieben, können wir nicht genau angeben, doch muss es nach dem 2. August 1589 verfasst sein, da es mit dem Tode Heinrich III. schliesst, welcher bekanntlich an jenem Tage so unglücklich von Jaques Clément verwundet wurde.

Seine erste Aufführung datirt sich nach Henslowe's Diary vom 30. Januar 1593, doch wurde es erst spät gedruckt, vielleicht 1595 oder 1596.

---

[1]) Payne Collier a. a. O. III, 138.

[2]) Warton, History of Engl. Poetry III, 421.

Als letztes Werk bemerken wir:

The Tragedie of Dido Queene of Carthage: Played by the Children of her Maiesties Chappell. Written by Christ. Marlowe, and Thomas Nash. Gent.

Actors.

Jupiter.	Dido.
Ganimed.	Anna.
Venus.	Achates.
Cupid.	Ilioneus.
Juno.	Jarbas.
Mercurie, or Hermes.	Cloanthes.
Aeneas.	Sergestus.
Ascanius.	

At London, Printed, by the Widdowe Orwin, for Thomas Woodcocke, and are to be solde at his shop, in Paules Churchyeard, at the signe of the blacke Beare. 1594. 4°.

Schon aus dem Titel ersehen wir, dass Nash der Mitarbeiter Marlowe's bei diesem Stücke gewesen ist; überdies bemerkt Warton [1]: "His (Marlowe's) tragedy of Dido Queen of Carthage was completed and published by his friend Thomas Nashe in 1594" und fügt noch hinzu: "Nashe in his Elegy prefixed to Marlowe's Dido, mentions five of his plays".

Collier [2] ist ebenfalls der Meinung, dass das Stück von Marlowe und Nash in Gemeinschaft gearbeitet sei. Er sagt: "It is chiefly the circumstance of the monotony of Nash's versification which enables us to judge what parts of the tragedy of Dido proceeded from his pen, and what other parts from that of his coadjutor Marlowe. In the scenes, however, in which I apprehend the hand of the latter is visible, there is not only greater variety of rhythm, pause, and modulation in the verse, but a nobler and a richer vein of poetry." Das Datum der Entstehung dieses

[1] Warton, History of Engl. Poetry III, 435.

[2] Payne Collier u. a. O. III, 225.

Stückes ist uns nicht bekannt, es wurde zuerst gedruckt 1594.

Nachdem wir so Marlowe und seine Dramen in geschichtlicher Beziehung betrachtet haben, wollen wir näher auf die einzelnen der letzteren eingehen und von ihnen unter vornehmlicher Berücksichtigung des Tamerlan und des Faust eine kritische Analyse zu geben versuchen.

Tamburlaine the Great, welches Stück wir hier zuerst betrachten wollen, war, wie wir gesehen haben, das Erstlingswerk Marlowe's und ist lange von der Kritik auf das ungünstigste beurtheilt worden. Erst Payne Collier hat die Verdienste dieses Dramas an sich und in Hinsicht auf den Fortschritt der dramatischen Dichtung überhaupt nachgewiesen [1]).

Wie der Name schon andeutet, behandelt diese Tragödie die Thaten jenes allbekannten Mongolenhelden, der zu Ende des 14. und zu Anfang des 15. Jahrhunderts der Welt Furcht und Bewunderung abzwang. Trotzdem kann sie kein historisches Drama nach der Weise Shakespeare's oder nach Art Marlowe's späterer Tragödie Eduard II. genannt werden, denn die Geschichte ist zu willkürlich behandelt, umgestellt und umgedeutet, so dass wir durchaus kein Abbild, wenn auch poetisches, der geschichtlichen Wahrheit in ihm besitzen, sondern das Ganze hat ein „wild phantastisches Gepräge".

In Bezug auf die Diction sind Marlowe viele Vorwürfe gemacht und wir müssen gestehen, dass die Nash's und Greene's oft nicht unbegründet sind. Seine Ausdrucksweise verfällt oft in das Schwülstige, Hochtrabende, Unnatürliche; Perioden werden auf Perioden gehäuft, und deutlich bemerken wir, wie er durch Anwendungen von ungewöhnlichen Bildern, von gezwungenen Wendungen nach Effect hascht.

Man muss aber zur richtigen Beurtheilung und zu seiner Entschuldigung den Zweck im Auge behalten, den er dabei verfolgte: eine Reform des Dramas seinem Inhalte

[1]) Payne Collier a. a. O. III, 117. ff.

und seiner Form nach. Um dies mit Erfolg bewerkstelligen zu können, musste er dem Geschmack des Publikums Concessionen machen, die er selbst nicht billigte.

Er hatte erkannt, dass Prosa nicht anziehend, Reime aber ermüdend wirken mussten, und so führte er eine neue Form ein, den Blankvers, welchem Versmass er ausserdem noch durch geschickte Anwendung von Alexandrinern, durch Veränderung der Cäsur, durch den Wechsel von Trochäen mit Dactylen, Reichhaltigkeit und Wechsel zu geben wusste. Auch durch den Gebrauch von halben Zeilen und unvollständigen Versen wusste er Wirkung hervorzubringen. Er wollte aber auch das Volk entwöhnen von den *"jigging veins of rhyming mother wits, And such conceits as clownage keeps in pay*, was für das damalige Puclikum so anziehend war und musste ihm dafür Ersatz bieten. Dies waren eben *the swelling bombast*, die gigantischen Bilder, die das Volk hinrissen. "Marlow, sagt Collier [1]), did not "set the end of scholorism in an English blank-verse"; but he thought that the substitution of blank-verse for rhyme would be a most valuable improvement in our drama; and many lines 'full of sound and fury', were not inserted in his experimental play because he thought them good, but because he hoped the audience would think them so. Marlowe schrieb "ad captandum". Man darf ihn demnach nicht nach strengen Regeln des Geschmackes und einer nüchternen Kritik beurtheilen, sondern als den Vorläufer Shakespeares, der diesem die Wege bahnte. Wohl schwerlich hätte sich dieser so schnell von der alten Form des Dramas emancipirt, wäre ihm nicht ein Marlowe vorhergegangen. Uebrigens sind unter den Uebertreibungen, unter dem Schwulst im Tamerlan Stellen von hoher Schönheit, von hochpoetischem Gefühl verborgen und auch sein Bombast ist oft ergreifend, so dass man selbst aus seinen Absurditäten den Mann von Genie erkennen muss. Er hat, wie Ulrici von ihm treffend bemerkt [2]), „was noch kein Dichter

[1]) Payne Collier a. a. O. III, 117.

[2]) H. Ulrici, Shakesp. dramat. Werke. Berlin, 1867. I, 18.

gewagt oder vermocht hatte", verstanden, „die Sprache der vollen ungezähmten Leidenschaft zu reden, das Toben heftiger Affecte und Begierden, den wühlenden Kampf im inneren Centrum der Seele nachzubilden".

Betrachten wir z. B. die Hyperbeln, in die Tamerlan beim Anblick der Schönheit Zenokrate's ausbricht, eine Stelle, deren rhytmische Harmonie wundervoll ist: (*Tamburlaine the Great I.* Act. V. Sc. II.).

"Ah, fair Zenocrate! — divine Zenocrate!
Fair is too foul an epithet for thee, —
That in thy passion for thy country's love,
And fear to see thy kingly father's harm,
With hair dishevell'd wip'st thy watery cheeks;
And, like to Flora in her morning's pride,
Shaking her silver tresses in the air,
Rain'st on the earth resolved pearl in showers,
And sprinklest sapphires on thy shining face,
Where Beauty, mother to the Muses, sits,
And comments volumes with her ivory pen,
Taking instructions from thy flowing eyes;
Eyes, when that Ebena steps to heaven,
In silence of thy solemn evening's walk
Making the mantle of the richest night,
The moon, the planets, and the meteors, light;" ect.

Der zweite Theil des Tamerlan zeigt schon weniger Extravaganz und Gewaltthätigkeit der Gedanken und grössere Reinheit der Sprache. In ihm kommt die Scene vor, wo Tamerlan auf einem Siegeswagen sitzend von den Königen von Syrien und Trapezunt auf die Bühne gezogen wird, welche Worte von Shakespeare und anderen Dramatikern persiflirt worden sind [1]) (II, Act. IV, 3.):

"Holla, ye pamper'd jades of Asia!"

Gleich darauf folgt aber eine Passage von hochpoetischer Schönheit:

"The horse that guide the golden eye of heaven,
And blow the morning from their nostrils,

[1]) Al. Dyce a. a. O. I, XI.

Making their fiery gait above the clouds,
Are not so honour'd in their governor,
As you, ye slaves, in mighty Tamburlaine."

Giebt es ergreifendere Worte, als die, in welchen uns der Dichter Tamerlan mit dem Tode ringend darstellt (II. Act. V, 3.):

"See, where my slave, the ugly monster Death,
Shaking and quivering, pale and wan for fear,
Stands aiming at me with his murdering dart,
Who flies away at every glance I give,
And, when I look away, comes stealing on!" —

Unzählige andere Stellen könnten wir hier noch anführen, doch werden die gegebenen genügen, um zu zeigen, dass die Diction im Tamerlan reich ist an poetischer Fülle und Schönheit.

Unterwerfen wir jetzt den Inhalt des Stückes und seine Charaktere einer näheren Untersuchung, und folgen wir deshalb der Handlung durch die einzelnen Acte und Scenen.

Der Dichter versetzt uns zu Beginn des Stückes an den Hof des Königs von Persien, Mycetes. Er ist ganz der entnervte orientalische Herrscher, selbstsüchtig, feig und unselbstständig. Sein Bruder Cosroe scheut sich nicht, ihm die Schäden seiner Regierung, die Persien, das früher über Afrika und die Grenzen Europa's triumphirt, an den Rand des Verderbens gebracht hat, aufzudecken. Mycetes, durch den Freimuth Cosroes aufgebracht, bedroht ihn mit dem Tode, doch von einem seiner Grossen beruhigt, wendet er seinen Zorn gegen jenen Tamburlaine, den "*sturdy Scythian thief*", über welchen täglich Klagen wegen begangener Räubereien einlaufen, ja der die Absicht habe, sich zum Herrscher des Ostens zu machen. Er eröffnet den versammelten Grossen darauf seinen Entschluss, tausend Reiter unter der Führung seines Feldherrn Theridamas gegen ihn zu senden. Dieser, mit dem Kriegszuge beauftragt, verspricht binnen Monatsfrist Tamburlaine und die

Tartarische Rotte zu vernichten und sie zu zwingen, zu Mycetes Füssen um Gnade zu flehen.

Wir werden dann durch ein Zwiegespräch zwischen Cosroe und einem der Grossen von den Intriguen unterrichtet, die am Hofe gesponnen werden, um Mycetes der Herrschaft zu entsetzen und seinem Bruder die Krone zu übertragen. Gleich darauf empfängt dieser dieselbe aus den Händen der im festlichen Zuge erscheinenden Grossen, und nachdem er noch eines Weiteren den Verfall des Reiches unter der Herrschaft seines Bruders geschildert, um hiermit sein Handeln und die Annahme der Krone zu rechtfertigen, giebt er die Versicherung, sie nur zum Glanze und Ruhme Persiens tragen zu wollen.

In der nun folgenden Scene führt uns der Dichter Tamburlaine mit seinem Gefolge vor, der Zenokrate, Tochter des Sultans von Egypten, die mit ihren Begleitern nach Memphis reisen will, wo sie ihr Verlobter Alcidamus erwartet, aufgegriffen hat Sie fleht ihn an, sie ihre Reise fortsetzen zu lassen und bedroht ihn zugleich mit der Rache mächtiger Beschützer, von denen sie Geleitsbriefe hat, doch bewegen diese Worte Tamburlaine nicht zur Nachgiebigkeit, im Gegentheil reizen sie ihn zum Widerstande. Hingerissen von der Schönheit Zenokrates und in Liebe zu ihr entbrannt, giebt er seinen Entschluss kund, sich ihre Achtung und ihren Besitz zu erwerben. Seine Liebe zu ihr ist es eben, die ihm den ersten Impuls giebt, jenen mächtigen Plan zu fassen: der Schrecken und die Geissel der Welt zu werden. Er will Zenokrate und ihre Begleiter zwingen, ihm so lange zu folgen, bis sie ihn als Kaiser erblicken; kein Lösegeld, nicht die Schätze Indiens werden ihn bewegen können, sie frei zu geben; er schätzt den Werth Zenokrates höher als Alles:

"Zenocrate, lovelier than the love of Jove
Brighter than is the silver Rhodope,
Fairer than whitest snow on Scythian hills,
Thy person is more worth to Tamburlaine

Than the possession of the Persian crown,
Which gracious stars have promis'd at my birth."
(Act. I, 2.)

Während dem wird das Nahen des Theridamas mit seinen tausend Reitern gemeldet Tamburlaine, der diesen nur fünfhundert Fusssoldaten entgegenzusetzen hat, fürchtet dennoch den Kampf nicht, beschliesst aber sich vorher in Unterhandlungen einzulassen. Theridamas, welcher in Tamburlaine nur den Scythischen Dieb und Räuber zu sehen vermuthet hat, wird so von dessen Hoheit und majestätischer Erscheinung geblendet, dass er sich leicht durch die Schmeichelworte und Versprechungen des, der sich von den Göttern zu seiner hohen Bestimmung ausersehen wähnt, bewegen lässt, mit seiner ganzen Schar zu ihm überzugehen.

Indessen hat Mycetes gegen seinen aufrührerischen Bruder Cosroe ein Heer zusammengebracht, und dieser, der sich nicht stark genug fühlt, um ihm allein Widerstand leisten zu können, beschliesst, sich zum Zwecke eines gemeinsamen Vorgehens mit Tamburlaine zu vereinigen. Von Bewunderung für ihn erfüllt, dessen Erscheinung allein hinreichen konnte, tausend geschworene Feinde zu bewegen, zu ihm überzugehen, und noch mehr erregt durch die Beschreibung eines Abgesandten, welche dieser von dem gewaltigen Manne giebt, sehnt er den Augenblick herbei, wo er mit ihm am Flusse Araris zusammentreffen soll.

Diese Zusammenkunft erfolgt. Tamburlaine, der auch hier wiederum seiner göttlichen Bestimmung erwähnt, prophezeit Cosroe in einer bombastischen Rede gewissen Sieg, worauf die Heere auf einander stossen.

Während der Kampf wüthet, ist Mycetes vom Schlachtfelde entflohen, um seine Krone zu verstecken, damit sie ihm nicht genommen und er nicht erkannt werde. So trifft er mit Tamburlaine zusammen. Jetzt erfolgt ein ergötzliches Zwiegespräch zwischen ihnen. Tamburlaine wirft Mycetes seine Feigheit vor; dieser, der ihn nicht kennt, behandelt ihn anfänglich hochmüthig und giebt sich, um ihn

in Furcht zu setzen, als König zu erkennen; er zeigt ihm seine Krone, welche Tamburlaine nimmt, jedoch mit den verächtlichen Worten zurück giebt:

> "Well, I mean you shall have it again.
> Here take it for a while: I lend it thee,
> Till I may see thee hemm'd with armed men;
> Then shalt thou see me pull it from thy head:
> Thou art no match for mighty Tamburlaine."

Die Schlacht hat sich entschieden, Cosroe ist durch Hülfe Tamburlaines Sieger geblieben. Zum Dank hierfür wird dieser von ihm zum Statthalter Persiens gemacht, während er selbst als Herrscher von ganz Asien seinen Einzug in Persepolis halten will.

Hier nun zeigt der Dichter seine Meisterschaft, ohne Zwang die Handlung ihrem Zwecke gemäss zu entwickeln.

Wie natürlich ist es, dass Tamburlaine, der den neuen Herrscher eben in seiner ganzen Pracht abziehen sieht, auf den Gedanken kommt, welch hohes stolzes Gefühl es sei, selbst Herrscher zu sein, wie ungezwungen musste ihm das Urtheil über seinen eigenen Werth, über seine eigene, höhere Befähigung, eine Krone zu tragen, sich bilden, da er weiss, dass nur durch seine Hülfe, nur durch sein Werk, Cosroe das geworden, was er ist. Rasch entschlossen, mit einer Leidenschaftlichkeit, die in seinem ganzen Handeln unverkennbar ist, beschliesst er Cosroe den Kampf anzubieten, um ihm das wieder zu entreissen, was er soeben für ihn gewonnen, die Herrscherkrone. Cosroe ist erbittert über den Hochmuth, die Frechheit Tamburlaine's und nimmt die Schlacht an. Sie entscheidet sich zu Gunsten Tamburlaine's. Cosroe fällt; Tamburlaine setzt sich selbst die Krone auf und hat somit begonnen, seine ihm vom Himmel bestimmte Aufgabe zu lösen.

Auch in einem anderen Kampfe ist er Sieger geblieben. Zenokrate hat lange mit sich gestritten, doch zuletzt ihm ihre Liebe schenken müssen. Er ist zufällig Zeuge einer Unterredung zwischen ihr und ihrem Begleiter Agy-

das, in welcher sie gesteht, dass sie Tamburlaine mehr liebe als ihr Leben:

> "Ah, life and soul, still hover in his breast,
> And leave my body senseless as the earth,
> Or else unite you to his life and soul,
> That I may live and die with Tamburlaine!"
> (Act III, 2.),

aber auch des Zwiespaltes erwähnt, der in ihrem Inneren durch den Kampf der Pflicht mit ihrer Liebe erregt worden ist. Ihr Begleiter, ihr das Thörichte, ja Sündhafte ihrer Liebe vorwerfend, erhält von Tamburlaine, der unbemerkt hinzugetreten ist und liebevoll Zenokrate hinwegführt, einen solch drohenden Blick, dass er sein Verderben für gewiss hält Gleich darauf wird ihm von Tamburlaine ein Dolch übersandt und indem er sich mit demselben durchbohrt, stirbt er mannhaft wie ein Römer.

Uaufhaltsam stürmt Tamburlaine in seiner Siegeslaufbahn weiter. Bajazeth, der türkische Herrscher, hat ihm unter Drohungen und prahlerischen Ueberhebungen verbieten lassen, Afrika oder Griechenland zu betreten. Voller Verachtung nimmt er diese Botschaft auf und lässt zurückmelden, dass er mit ihm in Bithynien zusammentreffen werde. Dieser Zusammenstoss erfolgt, doch bevor die Truppen handgemein werden, lässt der Dichter, ganz nach der Weise Homers, beide Helden im Wortgefecht' sich üben; jeder sucht den andern in hochfahrendem Ton und verhöhnenden Reden zu überbieten.

Die Schlacht wird zu Gunsten Tamburlaines entschieden, Bajazeth gefangen und gedemüthigt. Er wird in einen Käfig gesperrt, der von zwei Mooren gezogen wird und muss bei Gelegenheit Tamburlaine zum Fussschemel dienen. Sein Sträuben hiergegen, seine Flüche und Verwünschungen, die er gegen seinen Peiniger schleudert, enthalten trotz ihrer schwülstigen Sprache Stellen von ergreifender Wirkung.

Tamerlan rüstet sich jetzt, Damaskus zu erstürmen.

Der Sultan von Egypten, der Vater Zenokrates und der König von Arabien, ihr Verlobter, haben sich vereinigt, um es zu entsetzen, den Scythen zu vernichten und die Tochter und Verlobte zu befreien. Alle Vorschläge Tamburlaines, mit ihm in Güte zu verhandeln, hat der Sultan in stolzem Uebermuth zurückgewiesen. Bereits drei Tage hat Tamburlaine vor Damaskus sein Lager aufgeschlagen; am ersten Tage ist sein Zelt und Helmbusch weiss, zum Zeichen, dass, ergiebt sich die Stadt, seine Bewohner und sein Herrscher dem Leben erhalten bleiben; am zweiten Tage ist Zelt und Gewand purpurroth: Blut muss zur Sühne fliessen, alles Waffentragende ist seinem Zorn verfallen; folgt hierauf nicht unbedingte Unterwerfung wird schwarz sein Zelt, sein Ross, sein Schild, sein Helmbusch: Alles ohne Ansehen des Alters und Geschlechts ist dem Tode dann verfallen.

Selbst Zenokrates Vorstellungen, ihres und ihres Vaters Heimathlandes zu schonen, können ihn nicht bewegen, von der vorgeschriebenen Bahn abzuweichen. Jetzt, da es zu spät, zeigen die Bürger der Stadt sich bereit, sich zu unterwerfen und um Tamburlaine leichter zur Milde zu bewegen, senden sie vier weissgekleidete Jungfrauen, die seine Gnade erflehen sollen. Tamburlaine erscheint ganz schwarz bekleidet, er ist selbst in trüber Stimmung; doch er zeigt sich unerbittlich; die Bürger kannten seine Bestimmung, sie haben verschmäht, solange die weisse Feder von seinem Helme wehte, um Frieden zu bitten, jetzt kann er nicht mehr zurück, seine Entschlüsse sind so unabänderlich

"As wrathful planets, death, or destiny".

Die Jungfrauen werden zum Tode geführt; Tamburlaine ist selbst bewegt, namentlich in dem Gedanken an den Schmerz und das Leid, das er Zenokrate durch sein Handeln bereitet:

"Whose sorrows lay more siege unto my soul,
Than all my army to Damascus' walls".

Damaskus ist genommen und zerstört. Bajazeth und

sein Weib Zabina erfahren den neuen Sieg und werden wiederum von Tamburlaine gepeinigt und gedemüthigt. Beide, allein gelassen, suchen und finden in Verzweiflung ihren Tod. Zenokrate kommt hinzu, sie sieht die zerschmetterten Leichname der einst so mächtigen Herrscher und ergiesst sich in Klagen über die Vergänglichkeit alles Irdischen. Sie beweint den Fall und das Unglück der zerstörten Stadt und zürnt Tamburlaine, der ihr doch theurer ist, als das eigene Leben, wegen seiner Grausamkeit. Indessen wüthet der Kampf zwischen den beiden feindlichen Heeren, dem ihres Vaters und dem ihres Geliebten. Das Getöse der Schlacht dringt bis zu ihr. Jetzt erreicht der tragische Conflict in ihrer Seele den Höhepunkt. Für wen soll sie den Sieg erflehen? auf der einen Seite steht ihr Vater und versprochener Verlobter, zu ihnen treibt sie kindliche Pietät und die Pflicht; auf der anderen Seite steht Tamburlaine, an ihn fesselt sie die leidenschaftlichste Liebe. Doch der Dichter wollte einen natürlichen Menschen, ein ganzes Weib zeichnen, nicht eine Heldin mit überspannten Tugendbegriffen; die Liebe siegt, Zenokrate wünscht ihrem Geliebten den Sieg, doch fleht sie um Schonung für ihren Vater und Verlobten. Die Entwickelung naht sich nun schnell ihrem Ende. Alcidamus, Zenokrate's Verlobter, stürzt verwundet herein, doch entzückt sie noch einmal zu schauen, für die er die Todeswunde empfing, selig in dem Bewusstsein, dass ihre Hand ihm die brechenden Augen schliessen werde, stirbt er. Zenokrate ist so von einer Pflicht entbunden, von dem ihrem Verlobten gegebenen Worte. Die Schlacht ist entschieden zu Gunsten Tamburlaines. Dieser hat seinen Zweck erreicht, seiner Bestimmung genügt. Der Sultan ist gefangen genommen, doch ihm steht nicht das Schicksal der früheren Gegner Tamburlaines bevor. Dieser darf allerdings nicht verzeihen, wenn er seinem Vorsatze getreu bleiben will, aber seine Königin, sein Weib, wozu er Zenokrate jetzt erhebt, vermag es. Der Sultan wird in die Herrschaft von Persien wieder eingesetzt und freudig giebt er seine Zustimmung zu der Vermählung Tamburlaines und Zenokrates.

In dieser Weise schliesst das Stück als ein Ganzes zur Befriedigung Aller ab. Ja es ist ein Ganzes, abgerundet und in voller Fülle.

Die Handlung erstreckt sich allerdings durch viele Jahre, die Scene wird häufig verändert und manchmal an sehr weit entfernte Punkte verlegt; die Phantasie des Zuschauers fügt sich aber einer solchen Verletzung der Wirklichkeit gewiss gern, sobald nur die Einheit der Handlung oder des Eindruckes dabei nicht leidet, und diese finden wir überall mit wahrer Meisterschaft bewahrt, was auch erkennbar wird durch die harmonische Ruhe des Gefühls, mit der uns das Drama am Schluss entlässt.

Obgleich die Schilderungen oft an das Grässliche streifen, obgleich das Gewaltige, Grosse oft zum Ungeheuerlichen und Abschreckenden wird, so sind die Charaktere doch mit einer Consequenz gezeichnet, die uns Bewunderung abnöthigen muss. Tamburlaine ist der Mann von „Blut und Eisen", der sich von höheren Mächten bestimmt glaubt, die Geissel der Welt zu werden. Dieser Gedanke lässt sich in jeder Nüance seines Charakters verfolgen, diese Idee zieht sich durch sein ganzes Handeln. Es ist das Streben nach Macht, nach Beherrschung der ganzen Welt, was ihn leitet; dieses Ziel hat er sich vorgesteckt, und von dem Wege zur Erreichung desselben weicht er auch nicht ein Haar breit ab, ja selbst die Liebe zu Zenokrate kann ihn hierzu nicht bewegen. Diese Liebe ist allerdings nicht ein romantisch, schwärmerisch sentimentales Gebilde, sondern markig und fest, wie die übrigen Züge seines Charakters.

Auch Zenokrate ist mit wahrer Meisterschaft gezeichnet, sie ist das edle, ächte Weib; ihr Charakter beruht auf wirklich sittlichen Motiven. Dies zeigt sich eben in dem Conflict ihrer Liebe mit ihrer Pflicht.

Wahrscheinlich durch den Erfolg, welchen dieser erste Theil des Tamburlaine erlangt hatte, bewogen, schrieb Marlowe noch eine Fortsetzung. Wie er uns im ersten Theil

die Erhebung des kraftvollen Starken zur Stufe der höchsten Macht darstellt, so im zweiten seinen seelischen Fall und seinen Tod.

Mehrere mächtige Fürsten haben sich verbündet, um Tamburlaine zu stürzen. Sie schliessen, um freie Hand zu haben, mit Sigesmund, König von Ungarn, einen Waffenstillstand, unter den heiligsten Betheuerungen von beiden Seiten.

Auch von anderer Richtung her droht Tamburlaine Gefahr. Callapine, der Sohn des Bajazeth, wird von Tamburlaine gefangen gehalten, doch weiss er seines Kerkermeisters Mitleid zu erregen und ihn zu bewegen, mit ihm zu den gegen Tamburlaine verbündeten Fürsten zu fliehen, die ihn in die Herrschaft seines Vaters wieder einsetzen wollen.

Tamburlaine ist noch immer derselbe Charakter, fest und energisch verfolgt er seine Betimmung, selbst nicht die Vorstellungen seiner noch immer leidenschaftlich geliebten Zenokrate können ihn bewegen, der Welt Ruhe und Frieden zu gönnen. Auf ihre Fragen, wann er gedenke das Waffenspiel zu lassen und sich den wechselvollen Zufällen des Krieges zu entziehen, erwidert er:

"When heaven shall cease to move on both the poles,
And when the ground, whereon my soldiers march,
Shall rise aloft and touch the horned moon;
And not before my sweet Zenocrate." (Act. I, 3.)

In der Erziehung seiner Söhne spricht sich dasselbe Streben aus. Er will sie zu Kriegern, zu würdigen Nachfolgern seiner selbst machen; dem verspricht er die Krone Persiens, dessen Haupt die tiefsten Narben, dessen Brust die meisten Wunden zeigt, dessen drohende Brauen Rache, Krieg und Tod als Anzeichen tragen. Zwei seiner Söhne arten nach ihm, der dritte ist ein Feigling.

Zu dem gegen die verbündeten türkischen Fürsten beabsichtigten Kriegszuge stellen sich ihm in treuem Vasallengehorsam seine früheren Feldherrn, die er zu Herrschern

erhoben hat, zur Verfügung. In der Aufzählung der Truppen, die ein jeder ihm bringt, werden wir lebhaft an die Schilderungen Homers bei solchen Gelegenheiten erinnert.

Sigesmund, der von dem Anrücken Tamburlaines gegen die Türken vernommen hat und dies für eine günstige Gelegenheit hält, diesen seinerseits einen Vortheil abzuringen, hat treulos den geschlossenen Vertrag gebrochen und die Türken angegriffen. Indess er wird geschlagen, verwundet und stirbt unter den heftigsten Gewissensbissen über seine Verrätherei.

Jetzt naht sich der Moment, der so verhängnissvoll für Tamburlaine werden soll. Zenokrate erkrankt plötzlich; an ihrem Krankenlager offenbart sich die ganze Fülle der Zärtlichkeit und Liebe, die er für sie fühlt. Doch sie stirbt. Ergreifend sind die Worte, in denen sich seine Verzweiflung bei ihrem Tode äussert und lassen uns ahnen, dass mit ihrem Hinscheiden auch sein Untergang verbunden ist.

"What, is she dead? Techelles, draw thy sword,
And wound the earth, that it may cleave in twain,
And we descend into the infernal vaults,
To hale the Fatal Sisters by the hair,
And throw them in the triple moat of hell,
For taking hence my fair Zenocrate.
Casane and Theridamas, to arms!
Raise cavalieros higher than the clouds,
And with the cannon break the frame of heaven;
Batter the shining palace of the sun,
And shiver all the starry firmament,
For amorous Jove hath snatch'd my love from hence.
Meaning to make her stately queen of heaven.
What god soever holds thee in his arms
Giving thee nectar and ambrosia,
Behold me here, divine Zenocrate,
Raving, impatient, desperate, and mad,
Breaking my steeled lance, with which I burst
The rusty beams of Janus' temple-doors,
Letting out Death and tyrannizing War,

To march with me under this bloody flag!
And, if thou pitiest Tamburlaine the Great,
Come down from heaven, and live with me again!"
(Act. II, 4.)

Alle menschliche Regung ist jetzt in seiner Brust erstorben; mit aller Energie nimmt er seine grosse Aufgabe, die Geissel der Welt zu sein, wieder auf, gleichsam um in der steten Verfolgung dieses Zieles Ruhe und Vergessenheit zu suchen.

Mord und Blutvergiessen häufen sich jetzt, Scenen des grässlichsten Greuels machen unser Gemüth erzittern. Nicht mehr ist es der innere Zwang, die göttliche Bestimmung, die ihn strafen und tödten heissen, nein Lust und Freude an den Schmerzen und Leiden seiner Mitmenschen sind die leitenden Motive seiner Grausamkeit.

Callapine, der glücklich zu den verbündeten Fürsten entkommen ist, wird von diesen zum Kaiser gekrönt und zieht in Gemeinschaft mit ihnen gegen Tamburlaine. Doch das Kriegsglück bleibt an des letzteren Fersen gebannt; das feindliche Heer wird vernichtet, die Fürsten gefangen genommen, nur Callapine entkommt. Tamburlaine übt kein Erbarmen an seinen Gefangenen, ja schrecklichere Strafe wartet ihrer als der martervollste Tod, sie müssen unter dem teuflischsten Spott und Hohn, wie Rosse von der Geissel getrieben, seinen Triumphwagen ziehen. Selbst der eigene Sohn, der aus Feigheit nicht am Kampfe Theil genommen hat, findet bei dem Vater kein Mitleid, er erdolcht ihn mit eigener Hand.

Das belagerte Babylon fällt; der Gouverneur der Stadt wird unter den schrecklichsten Martern, die zur Belustigung des Heeres ausersehen scheinen, ermordet; tausende der Einwohner werden ohne Gnade im nahen See ertränkt.

Jetzt ist jedoch Tamburlaines Kraft gebrochen, er fühlt das Ende nahen. Mächtig, wie die ganze Erscheinung des Helden, ist sein Kampf mit dem Tode; er will nicht sterben, er, der der Schrecken der Welt genannt wird, will selbst mit den Göttern um sein Leben kämpfen. Noch ein-

mal rafft er sich in gewaltiger Energie auf und sein Anblick allein genügt, um ein ganzes Heer in die Flucht zu jagen. Doch die Todesstunde schreitet unaufhaltsam näher; er erkennt dies und spricht es in den Worten aus:

"But I perceive my martial strength is spent:
In vain I strive and rail against those powers
That mean to invest me in a higher throne,
As much too high for this disdainful earth."
(Act. V, 3.)

Im Hochgefühl seines Ruhmes durchfliegt er dann nochmals im Geiste seine Siegeslaufbahn und übergiebt dann seinen Söhnen das Reich mit der Ermahnung, in seinem Geiste fortzuherrschen. An dem Sarge des geliebten Weibes sich nochmals ihrer Liebe erinnernd, stirbt er, indem er von seinen Freunden Abschied nimmt:

"My body feels, my soul doth weep to see
Your sweet desires depriv'd my company,
For Tamburlaine, the scourge of God, must die."
(Act. V, 4.)

Wenn wir auch, wie oben schon bemerkt, eingestehen müssen, dass dieser zweite Theil des Tamburlaine, weniger Extravaganz und Gewaltthätigkeit der Gedanken zeigt, die Sprache reiner und prägnanter gestaltet erscheint, so vermissen wir doch das Grandiose in der Charakterzeichnung, die Fülle des Tragischen, welche uns der erste Theil bietet. Es fehlt den Charakteren an innerer Entwickelung, an sittlichen Motiven.

Das genialste Stück Marlowe's ist ohne Zweifel seine Fausttragödie. Obwohl er in derselben dem ältesten Faustbuche als Inhaltsquelle aufs Genaueste gefolgt ist, so hat er seinen Vorwurf doch nicht im naiven Sinne der Volkssage dargestellt, sondern ihn poetisch und, wie man geradezu sagen kann, philosophisch zu vertiefen gewusst. Man wird allerdings darüber lächeln können, wenn Charles Lamb Göthes Faust im Vergleich zu dem Marlowes für ein ganz

gewöhnliches Melodrama erklärt, allein man wird bei aller Bewunderung vor dem grössten didaktischen Poem Deutschlands, doch nicht umhin können, zu gestehen, dass in Marlowes Faust Scenen vorkommen, die sich in Bezug auf Grossartigkeit der Conception und dramatischen Wirksamkeit mit den genialsten des Göthe'schen Werkes messen können.

Dasselbe gilt allerdings nicht von der Anlage und Composition des Ganzen, die im Gegentheil ziemlich unvollkommen und roh ist und conciser Einheit und Geschlossenheit völlig ermangelt.

Als einheitliches poetisches Kunstwerk betrachtet kann daher die Marlowe'sche Tragödie nur in geringem Grade befriedigen, fasst man sie dagegen als eine Reihe keck gezeichneter bunter Scenen auf, die ihre Einheit nur in der das Ganze beherrschenden Idee des Contrastes von irdischem Sinnenglück und ewiger Seelenverdammniss haben, sonst aber nicht eigentlich in streng causaler Verknüpfung zusammengekettet sind, so wird man in ihr eine wahrhaft originale und tiefsinnige Schöpfung erkennen.

Im Anfang des Stückes tritt Faust monologisirend auf; er kritisirt in satyrisch-elegischer Stimmung sämmtliche Facultätswissenschaften, um zu dem Endurtheil zu gelangen, dass sie in keiner Weise dem Forschungstriebe des menschlichen Denkens Befriedigung gewähren. Namentlich das Studium der Theologie ist es, aus dem er den Ausgangspunkt seiner Verzweiflung entnimmt. „Stipendium", liest er in der Bibel, „peccati mors est" und weiter liest er darin „Si peccasse negamus, fallimur, et nulla est in nobis veritas", also, schliesst er [1]): *"we must sin, and so consequently die":*

> Ay, we must die an everlasting death.
> What doctrine call you this, Che sera, sera,
> What will be, shall be? Dinvinity, adieu!

---

[1]) A. Dyce a. a. II, 8.

Das Resultat der Kritik ist also die Skepsis. Aber bei dieser stehen zu bleiben, fehlt es ihm an Blasirtheit, sein Geist ist vielmehr von Thatendurst und gewaltigem Ehrgeize geschwellt; da er mit dem Wissen zerfallen ist, drängt es ihn, „eine Welt der Wollust, des Genusses, der Macht, der Ehre und der Allgewalt" sein nennen zu können, darum ergiebt er sich der Magie, der „Metaphysika, der Zauberei". Von einigen in den geheimen Künsten erfahrenen Freunden angeleitet, beschwört er den Mephistopheles. Dieser Marlowe'sche Mephistopheles ist ein ganz eigenthümlicher, in hohem Grade origineller Charakter. Er ist ganz unvergleichlich, ebensowohl mit dem Göthe'schen, dessen cynische Frivolität und kalte schadenfrohe Ironie ihm völlig abgeht, wie mit dem Dämon des Spanischen Faust, des Caldoronschen Magico prodigiose, der eben nichts ist als ein ganz ordinärer Abgesandter der Hölle, der auf Raub ausgeht: er ist vielmehr der gefallene Engel, der in Folge seines Falles für ewig unglücklich geworden ist und nicht aufhören kann in schmerzlicher, reumüthiger Erinnerung der verlorenen Wonnen des Paradieses zu gedenken.

Er theilt Faust mit, dass er zu den unseligen und verlorenen Geistern gehöre, die mit dem Fürsten aller Teufel, mit Lucifer, zusammen wegen ihres frevelhaften Stolzes vom Herrn aus des Himmels Licht geschleudert und in alle Ewigkeit zum Aufenthalt in der Hölle verdammt worden seien. Auf Faust's Frage, wie es denn komme, dass er jetzt doch ausserhalb der Hölle sei, erwidert er ihm die Worte von wahrhaft ergreifender, hochpoetischer Schönheit[1]);

> "Why, this is hell, nor am I out of it:
> Think'st thou that I, who saw the face of God,
> And tasted the eternal joys of heaven,
> Am not tormented with ten thousand hells,
> In being depriv'd of everlasting bliss?

[1]) Al. Dyce, a. a. O. II, 21,

Aber Faust lacht über die Hölle, er verachtet den moralischen Affect des melancholischen Mephisto und heisst ihn bei Lucifer anfragen, ob derselbe mit ihm einen Pakt abzuschliessen bereit sei, kraft dessen er vierundzwanzig Jahre lang Faust alle irdische Macht und Herrlichkeit und Mephisto als steten Begleiter zu gewähren sich verpflichten soll, wogegen Faust ihm seine Seele verschreiben will.

Zwar erfasst ihn, nachdem Mephisto ihn verlassen hat, einen Moment Reue, aber warum soll er zu Gott zurückkehren, der ihn doch nicht liebt, da er ihn ja zum Sünder prädestinirt hat? Dieser Gedanke lässt ihn die Stimme des guten Engels überhören, der ihn von der Bahn des Verderbens ableiten will und dem bösen folgen, der ihm deduzirt, dass die himmlische Seligkeit nur "*illusions, fruits of lunacy*" [1]) sei. So wird also der Vertrag geschlossen und mit Blut geschrieben. Dies giebt Marlowe zu einem in der That grandiosen Effect Veranlassung. Das Blut nämlich, das Faust aus seinem Arm tropfen lässt, gleichsam widerwillig, zu diesem infernalischen Zwecke verwendet zu werden, fängt an zu starren, so dass er nicht weiter schreiben kann, bevor Mephisto Feuer holt, um es aufzuthauen.

Nachdem der Vertrag geschlossen ist, legt Faust seinem nunmehrigen Diener einige höchst interessante Fragen aus den Gebieten der Methaphysik und Astrologie vor; Mephisto beantwortet ihm dieselben sämmtlich zur Genüge, nur die eine, wer die Welt erschaffen hat, will er ihm nicht beantworten und entflieht. Jetzt erscheinen wieder der gute und der böse Engel und der gute giebt ihm die tröstende Versicherung, dass es zur Reue noch nicht zu spät sei. Da nun aber Faust in die Worte der Angst und Verzweiflung ausbricht [2]):

"Ah, Christ, my Saviour,
Seek to save distressed Faustus' soul!"

---

1) Al. Dyce, a. a. O. II, 27.
2) Ib. II, 39.

erscheinen Lucifer und Belzebub, um ihn zurückzuschrecken und ihm einzuschärfen, dass ihm Christus nichts weiter helfen könne, da er der ihre sei.

Lucifer ergötzt ihn darauf durch eine Schaustellung der sieben Todsünden und verschwindet dann wieder mit seinen Gefährten, nachdem ihm Faust feierlichst gelobt hat, sich fürderhin nur noch als den getreuen Knecht der Hölle zu betrachten, was ihm auch im Grunde nicht so schwer wird, da er an Mephistos abschreckende Schilderungen der ewigen Martern der Verdammten nicht glaubt, oder besser nicht glauben will und vielmehr in der Hölle das Elysium sieht, in dem sein Geist mit den alten Philosophen umgehen wird. So ist also Faust jetzt völlig in der Gewalt des Teufels; er benutzt, wie uns der Chor erzählt, seine so erlangte Macht dazu, die abenteuerlichsten Luft- und Erdenfahrten anzustellen. Auf der Bühne erscheint er zunächst in Rom, wo er den Pabst, der die Rechte des deutschen Kaisers nicht anerkennt, durch Neckereien hänselt und sogar ohrfeigt, dann am kaiserlichen Hofe, wo er mit dem Kaiser Freundschaft schliesst und ihm den Geist des Darius und Alexander erscheinen lässt, und beim Herzog von Anhalt, wo er allerlei wunderbare Thaten scherzhaften Inhalts verrichtet. Zuletzt ist er wieder in Wittenberg, wo er, im Bewusstsein des nahen Endes, sich im lustigen Verkehr mit Studenten zu zerstreuen sucht. Auf den Wunsch derselben beschwört er die Griechin Helena aus der Unterwelt hervor.

Allein seine Versuche, sich gewaltsam zu betäuben, misslingen; ein Greis tritt auf, der ihn zur Busse ermahnt und dem es durch seine vom Geiste ächter Frömmigkeit und Alles verzeihender, christlicher Liebe durchdrungenen Worte gelingt, die schlummernde Stimme des Gewissens in ihm zu wecken. Er mahnt ihn, der Verzweiflung Stand zu halten, denn — sagt er — [1]):

[1]) Al. Dyce, a. a. O. II, 72.

"I see an angel hovers o'er thy head,
And, with a vial full of precious grace,
Offers to pour the same into thy soul:
Then call for mercy, and avoid despair."

Aber diese Trostesworte finden zwar in Fausts, nicht aber in Mephistos Seele ein Echo, der ihn vielmehr, seine Pflicht als Lucifers Diener, wenn auch schwermüthigen Herzens, erfüllend, von der Reue zurückschreckt und den Pakt aufs Neue mit Blut beglaubigen lässt. Um ihn zu beruhigen und von Gedanken an Busse und Vergebung abzulenken, giebt er ihm auf seinen Wunsch Helena zur Gattin. Diese erscheint mit zwei Liebesgöttern auf der Bühne und Faust spricht bei ihrem Anblick sein Entzücken in einer Anrede aus, die ein wahres Prachtstück von Liebesrhetorik ist und den Vergleich mit den besten analogen Stellen bei Shakespeare aushält. Zum Schluss erscheinen Lucifer und Belzebub wieder, um die Seele des der Magie verfallenen Philosophen der ewigen Verdammniss zu übergeben. Noch einmal treten der gute und der böse Engel zu Faust, aber nicht mehr zu warnen oder zu verlocken, sondern zu wehklagen und zu jauchzen.

Nachdem sie ihn verlassen haben, giebt Faust seine Verzweiflung in einem Monologe von wahrhaft erschütternder Tragik Ausdruck. Was bei dieser fürchterlichen Enthüllung seelischer Qual, im Vergleich zu der alle ähnlichen Versuche früherer englischer Dramatiker ärmlich und unbedeutend sind, ganz besonders genial ist und die Verwandtschaft der Shakespeare'schen und Marlowe'schen Muse aufs Evidenteste bezeugt, ist, dass man dem Monologe in jeder Zeile anhört, dass der der Hölle Verfallene, der ihn hält, kein gewöhnlicher Sterblicher, sondern ein Mann des Gedankens ist, dem grübelnde Meditation so zur zweiten Natur geworden ist, dass er selbst im Moment vor dem Beginne seiner ewigen Qualen ihr nicht entsagen kann:

"Why wert thou not a creature wanting soul?
Or why is this immortal that thou hast?
Ah, Pythagoras' metempsychosis, were that true,

This soul should fly from me, and I be chang'd
Unto some brutish beast! ect. [1])"

Endlich erscheint die verhängnissvolle Stunde, mit der sein Pakt ausläuft; er wünscht, dass sein Leib in Luft zerfliessen und seine Seele sich in einen Tropfen im Ocean verwandeln möge; da erscheinen die Teufel erbarmungslos um, ohne auf seine flehenden Worte zu hören, seine Glieder zu zerreissen und seine Seele mit sich zur Hölle zu nehmen. Die Studenten, die seinen zerstückelten Leichnam finden, beschliessen, ihn trotz seines schrecklichen Endes als einen weiland ob seiner Weisheit auf den deutschen Schulen hochbewunderten Denker im feierlichen Leichenzuge zu Grabe zu bringen.

Damit schliesst das Stück, das allerdings, wie gesagt, seine wesentlichen Mängel hat und namentlich durch den fortwährenden grellen Wechsel von hochtragischen Scenen und burlesken Spässen gegen das Gesetz der Scheidung der verschiedenen Kunstgattungen verstösst (ein Vorwurf, den man übrigens mit gleichem Recht auch den Shakespeare'schen Tragödien machen kann), aber nichtsdestoweniger wegen der sittlichen Erhabenheit der in ihm dargelegten Weltanschauung, der Tiefe und Grossartigkeit seiner Gedanken, der Poesie seiner Sprache und des mächtigen durchaus künstlerischen Effects vieler seiner Scenen als ein wahrhaft bedeutendes und jedenfalls als das bedeutendste vor-Shakespeare'sche (englische) Trauerspiel bezeichnet werden muss.

Nach unserer Meinung sind die beiden Stücke Tamburlaine und Faust am geeignetsten eine Totalansicht des Charakters der dramatischen Kunst unseres Dichters zu geben, und haben wir uns deshalb eingehender mit ihnen beschäftigt; die übrigen Stücke werden wir im Folgenden in gedrängterer Kürze und in der Reihenfolge behandeln, die wir oben bei ihrer chronologischen Bestimmung innegehalten haben.

Der Jude von Malta ist eins der am wenigsten gelungenen Stücke Marlowes. Der innere Zusammenhang der

[1]) Al. Dyce, a. a. O. II, 81.

Action ist lose und locker, die Scenen wechseln mit rapider Schnelligkeit, ohne jedoch in einander zu greifen, die Personen kommen und gehen, handeln aber nicht aus inneren Motiven. Mord häuft sich auf Mord, eine Schandthat überstürzt die andere, doch der Zufall bewirkt sie meistens, der sich auch darin zeigt, dass dies Spielen mit Menschenleben eigentlich ohne alle tragische Bedeutung ist.

Der Hauptcharakter des Stückes, der Jude Barabas, ist mit grosser Consequenz durchgeführt; in ihm spricht sich jenes Machiavellistische Princip aus, der vollendetste Egoismus, was er selbst in den Worten andeutet: „Ego mihimet sum semper proximus". Jener mächtige Trieb der Selbsterhaltung, ein nicht zu befriedigendes Streben nach Reichthum ist es, das ihn beseelt, ein Gefühl das, wenn es verletzt wird, sich in die glühendste Rachsucht verwandelt und dieser Alles zu opfern bereit ist.

Barabas fühlt sich von dem Gouverneur und dem Rath der Stadt Malta in seinen heiligsten Interessen geschädigt, ihm, der die Macht des Goldes über Alles setzt, wird sein Reichthum genommen, doch vorsorglich hat er den grössten Theil seiner Schätze in seinem Hause verborgen. Da erfährt er, dass auch dieses ihm genommen, dass es zu einem Nonnenkloster umgewandelt sei; doch er, welchem jedes Mittel zum Zwecke das rechte ist, überredet seine eigene Tochter, sich als Nonne in dies Kloster aufnehmen zu lassen, um so seine Schätze zu retten, und dies gelingt während der Nacht. In unendlichem Grimme beschliesst er jetzt den Vernichtungskampf gegen die ganze Stadt, gegen Schuldige und Unschuldige. Zuerst zwingt er seine Tochter zwischen zwei Bewerbern um ihre Liebe, dem Sohn des Gouverneurs und einem anderen Nobile, welchem sie selbst in Liebe zugethan ist, Eifersucht zu erregen; er schürt den Hass, in welchem sie gegen einander entbrannt sind, und die Folge ist ein Duell, in dem beide fallen. Des Juden Tochter, von Gewissensbissen gequält, geht darauf wirklich in ein Kloster. Jener schont jetzt selbst des eigenen Kindes nicht mehr; mit Hülfe seines

Sclaven Ithamore vergiftet er die ganze Bewohnerschaft dieses Klosters. In einer Beichte seiner Tochter sind aber Barabas Verbrechen zur Kenntniss zweier Mönche gelangt und so müssen auch diese fallen. Indem er ihnen vorspiegelt, sich zum Christenthum bekehren zu wollen, beruhigt er sie, die nun aber jeder in dem Bestreben, ihn für seinen Orden gewinnen zu wollen, in Eifersucht gegen einander gerathen. Der eine Mönch wird von Barabas und Ithamore darauf erdrosselt, der andere, der ihn schlafend wähnt, schlägt, um sich von einem lästigen Rivalen zu befreien, nach dem Leichnam, wird aber sofort von Barabas ergriffen, angeklagt und von dem Gouverneur zum Tode verurtheilt, worauf er dann am Galgen endet. Indessen ist Ithamore in die Schlingen einer schlauen Buhldirne gefallen, hat die Geheimnisse seines Herrn ausgeplaudert und benutzt die Kenntniss seiner Verbrechen dazu, um von ihm Geld zu erpressen. Barabas vergiftet nun auch ihn und die Concubine, doch noch vor ihrem Tode klagen sie ihn bei dem Gouverneur an. Barabas entgeht indess der Strafe dadurch, dass er einen Schlaftrunk nimmt, für todt gehalten und über die Mauern der Stadt geworfen wird. Hier trifft er mit dem Anführer der Türken, die Malta belagern, zusammen, verhilft diesem zur Einnahme der Stadt und wird von ihm zum Gouverneur ernannt. Nun ist das Schicksal seiner Feinde in seine Hand gelegt, allein er begnügt sich seltsamer Weise damit, sie zu demüthigen und beginnt dann mit dem früheren Gouverneur eine Verschwörung gegen die Türkenherrschaft; er will unter dem Vorwande, die Truppen der Türken zu bewirthen, sie in ein Kloster locken und sie in die Luft sprengen, ihren Anführer aber, den er in seinem Hause bewirthet, verrätherischer Weise in eine Grube mit siedendem Oel stürzen. Der erste Theil des Anschlages gelingt, allein von dem zweiten wird gegen ihn selbst von dem früheren Gouverneur Gebrauch gemacht; er stirbt fluchend und gotteslästernd im Uebermass seiner Sünden.

Diese kurze Inhaltsanalyse wird zur Bestätigung unseres

vorhin aufgestellten Gesammturtheils genügen, an sich ist das Stück ohne dramatische Consequenz und inneren poetischen Werth; nur dadurch ist es im Stande, einiges Interesse in uns zu erregen, weil Shakespeare bei seinem Shylock offenbar den Charakter des Barabas vor Augen gehabt hat.

Als Vorgänger der Shakespeare'schen Dramen aus der englischen Geschichte können wir Edward II. betrachten. Es ist ein blutiges, verworrenes Stück, überreich an Handlungen, eine ganze Regierungszeit in einen Theaterabend fassend. Es ähnelt den Shakespeare'schen Dramen in der Composition und Charakteristik. Offenbar hat Shakespeare Richard den zweiten Edward II. nachgebildet und an dem Ungeheuer Mortimer scheint er seine Studien für Richard III. gemacht zu haben.

Von der englischen Kritik wird diese Tragödie auf das Günstigste beurtheilt, ja für das hervorragendste aller Marlowe'schen Dramen gehalten. Al. Dyce [1]) bemerkt von ihm: — "taken as a whole, it is the most perfect of his plays; there is no overdoing of character, no turgidity of language" und Charles Lamb [2]) urtheilt folgendermassen: "the reluctant pangs of abdicating royalty in Edward furnished hints which Shakespeare scarce improved in his Richard the Second; and the death-scene of Marlowe's king moves pity and terror beyond any scene ancient or modern with which I am acquainted."

Allein wir möchten uns dem Urtheile Fr. Bodenstedt's [3]) anschliessen, der Eduard II. für eine der schwächeren Tragödien Marlowe's und für eine flüchtige Arbeit hält, obgleich sich auch hier die schöpferische Kraft des Dichters und seine meisterhafte Beherrschung grosser Stoffe in manchen schönen Einzelnheiten offenbare. Allein er verstehe nicht Mass zu halten und eine Wirkung vernichte die andere.

---

1) Al. Dyce a. a. O. I, XXII.

2) Spec. of Engl. Dram. Poets, p. 28.

3) Shakespeare's Zeitgenossen und ihre Werke, Berlin, 1860. III, 166 und 167.

„Schönheit kämpft überall mit Rohheit und die Rohheit bleibt Siegerin. Der einzige Charakter im Stück, welcher mich ganz befriedigt, ist der junge König Eduard III.“

König Edward II. ist soeben zur Regierung gelangt; seine erste That ist, seinen verbannten Günstling Gaveston zurückzurufen und ihn mit Gnaden und Ehrenstellen zu überhäufen. Die Barone des Landes, die ihn als Emporkömmling hassen und verachten, verlangen und erreichen seine Wiederentfernung, indem sie mit Abfall und Empörung drohen. Des Königs leidenschaftliche Zuneigung zu Gaveston ist so gross, dass selbst seine Gattin, die ihm in wahrer Liebe zugethan ist, aus seinem Herzen verdrängt wird. Um seine Liebe wieder zu gewinnen, wirft diese sich Mortimer in die Arme und verwendet dessen Einfluss dazu, die Barone zu bewegen, Gaveston wieder zurückzurufen. Dies geschieht zur Freude des Königs. Schon bei der nächsten Zusammenkunft der Barone mit Gaveston werden indessen jene so übermüthig von diesem behandelt, dass sie unter Drohungen offener Empörung sich zurückziehen. Des Königs Bruder, dessen Rath, den Günstling auf immer zu verbannen, der König nicht befolgt, schliesst sich selbst den Baronen an. Diese ziehen mit Heeresmacht heran, schlagen des Königs Heer und nehmen Gaveston gefangen, während Eduard entkommt. Gaveston zum Tode verurtheilt fällt von der Hand Warriks. Der König, von dieser Botschaft erschüttert, schwört sich zu rächen, er wirft sich zwei anderen Günstlingen in die Arme. Die Barone bieten den Frieden an, verlangen aber die Auslieferung dieser beiden; allein der König verlangt unbedingte Unterwerfung und als diese nicht erfolgt, kommt es zum Kampf, in dem die Aufrührer vernichtet werden. Mehrere der gefangenen Barone werden hingerichtet, Mortimer in den Tower gesperrt. Während dem hat sich in Frankreich ein weiteres Ungewitter gegen Edward zusammengezogen, der Königin Bruder, Valois von Frankreich, droht mit Krieg, der König sendet seine Gattin, die ganz seine Zuneigung verloren hat, und seinen Sohn nach Frankreich, um Valois

zu versöhnen. Indess ist Mortimer aus dem Tower entkommen, er eilt nach Frankreich und verbindet sich mit der Königin; sein Verhältniss zu ihr wird jetzt ein intimeres, ein verbrecherisches. Sie sammeln Truppen, setzen nach England über und besiegen des Königs Heer. Edward entflieht mit seinen Günstlingen nach Irland und verbirgt sich hier in einem Kloster, doch werden sie bald entdeckt und gefangen genommen. Jetzt erreicht Edwards Unglück den Gipfelpunkt; er wird von Mortimer und der Königin zur Abdankung gezwungen. Sein Sohn wird dem Namen nach König, doch in Wirklichkeit ist es Mortimer. So lange jedoch Edward noch lebt, können letzterer und die Königin ihrer verbrecherischen Errungenschaft sich nicht in Ruhe erfreuen, sie suchen deshalb durch Martern seinen Tod zu beschleunigen und als auch dies nicht schnell genug von statten geht, lässt ihn Mortimer ermorden. Doch nun erreicht auch die Königin und Mortimer die tragische Nemesis. Die Barone des Reiches, über das hochfahrende, stolze Wesen des letzteren empört, verbinden sich mit dem jungen König gegen ihn, er wird hingerichtet, die Königin als Theilnehmerin seiner Verbrechen dem Tower übergeben.

Die Liebe des Königs zu seinen Günstlingen, die in Conflict geräth mit seiner Pflicht gegen seine übrigen Unterthanen, ist das tragische Agens des Stückes; aus ihm ergeben sich alle weiteren Verwickelungen, die Empörung, der Abfall der Barone, das verbrecherische Benehmen der Königin und als Endresultat der Sturz und Tod des Königs.

Doch bleibt eins, die masslose Zuneiguung des Königs zu seinen Günstlingen, ganz unerklärlich, nirgends wird sie motivirt. Wie völlig unmotivirt ist ferner der Hass des Königs gegen die Königin, der sich in Schmähungen gegen ihre Sittlichkeit äussert, wie ohne psychologische Begründung sein Benehmen gegen sie, als er sie auf den Wunsch Gavestons um Verzeihung bittet! Wie völlig schwankend und unverständlich erscheint uns das Gebahren der Barone, die erst den König zwingen, Gaveston zu verbannen, sich darauf von Mortimer bereden lassen, — wir erfahren jedoch

nicht, durch welche Gründe — ihn wieder zurück zu berufen, dem König Treue und Gehorsam schwören und doch sogleich wieder in offene Rebellion ausbrechen. Alles dies muss dazu dienen, zu zeigen, wie flüchtig Marlowe bei der Composition verfahren.

Eine in ihrer Composition noch verworrenere, dürftige, skizzenartige Arbeit ist das Trauerspiel "*The Massacre at Paris*". Es hat zum Gegenstande die Schrecken der Pariser Bluthochzeit und endet mit dem Tode Heinrich III. Collier [1]) meint, dass die Mängel in der Ausführung auf Rechnung des verdorbenen Zustandes, in welchem uns der Text überkommen ist, zu setzen seien.

Als Drama erregt es wenig Interesse, es ist ohne Einheit der Handlung und überaus reich an Blutvergiessen, doch sind einzelne Stellen voll Kraft, wie auch der Hauptcharakter des Stückes, der Herzog von Guise, nicht ohne Geschicklichkeit gezeichnet ist.

Wenn wir hier schliesslich noch der Tragödie Dido Erwähnung thun, so geschieht dies mehr der Vollständigkeit halber, als wegen des poetischen Werthes des Stückes. Ueber die Mitautorschaft Nash's haben wir schon oben gesprochen. Wie der Titel besagt, behandelt das Drama die unglückliche Liebe Didos zu Aeneas und bindet sich in der Composition streng an das Original, doch würde bei einer Vergleichung beider, das Marlowe'sche Product eine verhältnissmässig ungünstige Beurtheilung erfahren müssen. Die Charaktere sind wenig kraftvoll und farbenreich, obwohl allerdings die Diction, was Fülle des Ausdrucks und Rhythmus betrifft, auch hier den Meister erkennen lässt.

---

[1]) Payne Collier a. a. O. III, 133 u. 134.